

Klaus Döge

"...über den wird noch viel geredet werden". Ein Einblick in die neuere Dvořák-Literatur

Die Jubiläen zu Antonín Dvořák haben sich Anfang der 1990er Jahre gleichsam überschlagen. 1991: 150. Geburtstag des Komponisten; 1992: 100jähriges Gedenken an den Beginn von Dvořáks dreijährigem Wirken in Amerika; 1993: 100jährige Wiederkehr seines Besuches in Spillville (Iowa) und zugleich 100 Jahre *Sinfonie aus der Neuen Welt*. Gedenkfeiern, Symposien und Kongresse an vielen Orten der Welt (New Orleans, Saarbrücken, Hamburg, Dobříš, Spillville) und zugleich eine Vielzahl von Impulsen für das internationale wissenschaftliche Interesse an diesem tschechischen Komponisten, das in zahlreichen neuen Publikationen seinen Niederschlag fand und - denkt man an "Czech Music", das Journal der Dvořák Society London, das sich zu einem wichtigen Periodikum für Dvořák entwickelte¹, oder an die Prager "Hudební věda"², in der kaum ein Jahrgang ohne einen Beitrag zu Dvořák erscheint - immer noch findet. Fast alle Richtungen der Dvořák-Forschung sind dabei vertreten, sei es die Grundlagenforschung, sei es die Biographie, seien es Untersuchungen zu speziellen Aspekten des Komponierens, Studien zu bestimmten Gattungskomplexen oder auf ein Werk konzentrierte Analysen, sei es die Rezeption oder auch die Geschichte der Dvořák-Forschung selbst. In gebotener Kürze - und dadurch zugegebenermaßen etwas vergrößert - sei ein Einblick gewagt.

Grundlagen

Daß sich die Ausgangssituation für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Dvořák und seinem Werk in den letzten 10 Jahren wesentlich verbesserte, wird jeder, der zuvor einmal über diesen Komponisten gearbeitet hat und sich mühsam und äußerst zeitaufreibend die auf verschiedenste Stellen verstreuten Veröffentlichungen der Dvořákschen Briefe, Interviews, Zeitungsartikel, Erinnerungen

¹ Czech Music. The Journal of the Dvořák Society, ed. by Graham Melville-Mason, London.

² Hudební věda, published Quarterly by the Institute of Musicology in Prague.

oder sonstigen Primärquellen besorgen mußte, heftig mit dem Kopfe nickend bestätigen. Dieser willkommene Trend setzt sich fort: An einem Ort zusammengestellt sind Dvořáks Interviews, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus den Jahren in Amerika³. Aus dieser Zeit stammen auch die Briefe an Dvořák, darunter einige des Musikkritikers Henry Krehbiel, die jüngst publiziert werden konnten⁴. Erstmals im englischen Original in eine Publikation aufgenommen und bestens kommentiert sind die beiden Interviews, die Dvořák während seiner London-Aufenthalte 1885 und 1886 gab⁵; erstmals veröffentlicht (wenn gleich nicht im tschechischen Original, sondern in einer englischen Übersetzung und in der Anordnung verändert und verkürzt) wurden auch die Erinnerungen des Dvořák-Sohnes Otakar (1885-1961) an seinen Vater⁶, die ihren apologetischen Tonfall zwar nirgends verbergen können, bei kritischem Lesen aber manch interessanten Einblick in Dvořáks Persönlichkeit erlauben. Und nach sechs, für die Tschechische Republik von vielen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umwälzungen geprägten Jahren, konnte vor kurzem in Prag die 1987 begonnene und bis 1989 bereits auf drei Bände angewachsene kritische Ausgabe der "Korespondence a dokumenty" [Korrespondenz und Dokumente] Antonín

³ Vgl. Dvořák in America 1892-1895, hrsg. von John C. Tibbetts, Portland 1993, darin S. 355-384, Anhang A: "Newspaper and Magazine Articles" (ihre Wiedergabe erfolgte allerdings mit kleinen Kürzungen). Daß der erste dabei abgedruckte Artikel Real Value of Negro Melodies (New York Herald, 21. Mai 1893) möglicherweise gar nicht von Dvořák war, sondern aus der Feder des bekannten Journalisten James Creelman stammte, wird zu zeigen versucht von Michael Beckerman, On the Real Value of Yellow Journalism: James Creelman and Antonín Dvořák, in: Czech Music 18/2, Winter 1994, S. 83-100.

⁴ Vgl. Letters from Dvořák's American Period: A Selection of Unpublished Correspondence Received by Dvořák in the United States, in: Dvořák and His World, hrsg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 192-210.

⁵ Vgl. David R. Beveridge, Dvořák's Interviews with British Newspapers. With a Critical Commentary, in: Rethinking Dvořák. Views from Five Countries, hrsg. von David R. Beveridge, Oxford 1996, S. 281-293; eine Wiedergabe der Interviews in deutscher Übersetzung befindet sich in Klaus Döge, Dvořák. Leben-Werke-Dokumente, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Mainz 1997, S. 315-334.

⁶ Otakar Dvořák, Antonín Dvořák, My Father, hrsg. von Paul J. Polansky, englische Übersetzung von Miroslav Němec, Spillville, Czech Historical Research Center, 1993.

Dvořáks mit Band 4 fortgeführt⁷ und damit jene Abteilung dieser Briefausgabe zum Abschluß gebracht werden, die die Gruppe der von Dvořák zwischen 1871 und 1904 abgesandten Korrespondenz umfaßt. Der 4. Band enthält die Briefe der Jahre 1896-1904, jener Jahre, in denen Dvořák nach seinem Amerikaaufenthalt wieder in Böhmen lebte und als symphonischer Dichter (der dazu aufschlußreiche Brief an Anton Seidl vom 12.11.1896⁸ fehlt seltsamerweise in der Ausgabe) sowie als Opernkomponist (*Teufelskätche*, *Rusalka*, *Armida*) die Musikwelt überraschte. Über die, wie auch in den drei Bänden zuvor mit deutschen, englischen oder tschechischen Regesten versehene, den Aufbewahrungsort des Autographs oder der benutzen Vorlage sowie die jeweilige Erstveröffentlichung nennende und hilfreich kommentierte Briefwiedergabe hinaus enthält der Band einen Nachtrag (der das in Band 1 übersehene Schreiben Dvořáks an den Verlag Bote & Bock vom 8.10. 1878⁹ überraschenderweise nicht aufweist), ferner Dvořáks Briefkonzepte, ein chronologisches Verzeichnis aller abgesandten Schreiben, ein Adressatenverzeichnis und auch die (für manchen Benutzer wohl bedauerlicherweise nur in Tschechisch abgefaßten) Kurzbiographien der Briefempfänger. Fortgesetzt wurde die kritische Briefausgabe jüngst mit Band 5¹⁰, der die zweite Editions-Gruppe einleitet: die an Dvořák übersandte Korrespondenz. Dabei stellen die im 5. Band vereinigten Briefe der Jahre 1877-1884 nicht nur ein aufschlußreiches Dokument für Dvořák, seine Person, sein wachsendes nationales und internationales Ansehen als Komponist und seine künstlerische Persönlichkeit dar, sondern bieten darüber hinaus generelles Quellenmaterial für das Verlagsgebaren, den musikalischen Geschmack und den Musikbetrieb in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

⁷ Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kriticé vydání, hrsg. von Milan Kuna et al., Band 4: Abgesandte Korrespondenz 1896-1904, Prag 1995.

⁸ Antonín Dvořák, Brief an Anton Seidl vom 12.11.1896, in: Anton Seidl. A Memorial by his Friends, New York 1899, S. 185-186.

⁹ abgedruckt bei Oswald Schrenk, Geschäftsbriefe großer Männer. [Zum 100jährigen Bestehen des Verlages Bote & Bock], in: Allgemeine Zeitung, Ausgabe Groß-Berlin, Nr. 366, 8. August 1937.

¹⁰ Antonín Dvořák. Korespondence a Dokumenty. Kriticé vydání, hrsg. von Milan Kuna et al., Band 5: Empfangene Korrespondenz 1877-1884, Prag 1996.

Eine weitere wichtige Publikation in diesem Zusammenhang ist die revidierte und gerade erschienene zweite Auflage von Jarmil Burghausers "Thematischem Verzeichnis"¹¹. In ihrem Aufbau ist sie mit der Ausgabe von 1960 (B1) nahezu identisch: Der erste Komplex "Thematisches Verzeichnis" listet die vollendeten Werke mit den entsprechenden Themenincipits chronologisch auf (neu aufgenommene Werke sind dabei durch den Nummernzusatz "bis" gekennzeichnet), nennt zu jeder Katalognummer die existenten Autographe, Skizzen und zeiteigenen Abschriften, deren Aufbewahrungsort, die Widmung, den Verlag und das Erscheinungsjahr der Erstausgabe, das Datum der Uraufführung sowie die entsprechende Literatur und gibt, wo nötig, erklärende Kommentare. Verzeichnisse der Studienarbeiten, der unvollendeten Kompositionen und nicht verwendeter Skizzen schließen sich an. Auf sie folgen Verzeichnisse der von Dvořák selbst hergestellten Klavierauszüge und Stimmen sowie eine Rubrik "Zweifelhafte Kompositionen", die eine Reihe bisher unbekannter und unidentifizierter, aber mit dem Namen Dvořák in Verbindung stehender Tanzkompositionen enthält. Der zweite Komplex umfaßt eine "Systematische Auswahlbibliographie", die unter den Sparten "Quellen, Grundlegende Arbeiten, Kleinere Formen, Spezialaufsätze und -studien, Interpretation und Rezeption des Werkes, Sammelchriften/ Zeitschriften" die Literatur bis einschließlich 1995 in jeweils chronologischer Abfolge auflistet. Den dritten Komplex bildet eine tabellarische Übersicht über Dvořáks Leben und Werk, gegenüber "B1" vermehrt um viele Aufführungsdaten Dvořák-scher Werke und vor allem um die Programme jener vom Bratscher Dvořák in den Jahren 1857-1871 nachweislich oder höchstwahrscheinlich mitgespielten Theateraufführungen und Konzerte - wie etwa die vom 11. und 14. März 1858, die Franz Liszt dirigierte und in denen neben der *Idealen* und der Dante-Symphonie auch Liszts 1. und 2. Klavierkonzert erklangen, allerdings nicht, wie "B2" schreibt (S. 498), mit Liszt selbst als Solisten, sondern gespielt von dessen Schülern Carl Tausig und Robert Pflughaupt¹². Entfallen gegenüber "B1" ist die Diskographie,

¹¹ Jarmil Burghauser, Antonín Dvořák. Thematisches Verzeichnis - Bibliographie - Übersicht des Lebens und des Werkes, Prag 1996 [erschienen 1997].

¹² Vgl. dazu den Bericht von Heinrich Porges, in: Neue Zeitschrift für Musik (48/1858), S. 173.

für die es an anderer Stelle jedoch Ersatz gibt¹³. Gewünscht hätte man sich vielleicht, daß in den Kommentaren - wie in denen manch anderer neuerer Werkverzeichnisse - auch jene Quellen erwähnt worden wären, die zwar verschollen, aber brieflich belegt und damit Teil der Quellengeschichte sind; im Falle des Violoncellokonzertes h-Moll op. 104 etwa jene im Brief an Fritz Simrock vom 7. 10. 1895¹⁴ beschriebenen Abschriften der Partitur und des Klavierauszuges sowie eine von Dvořák eigenhändig hergestellte Abschrift der Solostimme, die alle zusammen dem Verlag als Stichvorlage dienten und den Weg zwischen Autograph und Erstdruck vermittelten. Ungewohnt sind manche Neuerungen, wie etwa die Abkürzung vn für Violine und Vl für Viola; oder wie das Verfahren, die Opern-Ouvertüren nicht mehr bei den Opern selbst, sondern an diese anschließend jeweils als eigene Katalognummer mit dem Zusatz "a" anzuführen. Und unverständlich bleibt, daß die Quellenauflistung zur 9. Sinfonie *Aus der Neuen Welt* (B 178) das jüngst in New York aufgefundene Stimmenmaterial der Uraufführung (bei den Proben dazu war Dvořák immerhin anwesend und hat nachweislich Änderungsvorschläge gegeben) unerwähnt läßt und Burghausers Literaturhinweise den dazu grundlegenden Aufsatz verschweigen¹⁵. Der Verdienst von Burghausers Revision und der immense Wert seines neuen "Thematischen Verzeichnisses" für die Dvořák-Forschung aber ist unbestritten. Und vielleicht geht von ihm auch ein Impuls aus für die Notenedition. Denn um diese ist es relativ schlecht bestellt: Noch immer fehlen in der Anfang der 1950er Jahre begonnenen Dvořák-Gesamtausgabe wichtige Bände, vor allem Opern wie *Alfred, König und Köhler*, *Vanda*, *Dimitrij*, aber auch Lieder wie die *Zypressen*. Und daß einige der

¹³ John H. Yoell, Antonín Dvořák on Records, New York - Westport - London 1991.

¹⁴ Korrespondenz und Dokumente, Bd. 3, S. 424.

¹⁵ Christian Rudolf Riedel, Der wiederaufgefundene Stimmensatz der Uraufführung von Dvořáks Sinfonie aus der Neuen Welt. Ein Beitrag zur Quellenkritik, in: Dvořák-Studien, hrsg. von Klaus Döge und Peter Jost, Mainz 1994, S. 134-146. Der in den Dvořák-Studien (S. 129-133) enthaltene philologische Beitrag von Graham Melville-Mason zu Dvořáks Londoner Partitur der 8. Sinfonie fehlt in den Literaturangaben zur entsprechenden Katalognummer B 163 ebenfalls. Dies ist umso bedauerlicher, als Burghausers Systematische Bibliographie eine Rubrik "Philologie" nicht kennt und die diesbezüglichen Arbeiten nur in der Gruppe D4 "Verschiedenes" unter der Sparte 4d "Übriges" nennt, in einer Gruppe also, wo ein Suchender sie wohl kaum vermuten wird.

allerfrühesten Gesamtausgabenbände, die vom heutigen Stand der Philologie und Editionstechnik aus gesehen in mancher Hinsicht veraltet und problematisch erscheinen, einer Überarbeitung bedürften, zeigen Neuausgaben wie die der *Romantischen Stücke* op. 75, der *Poetischen Stimmungsbilder* op. 85, der 9. Sinfonie oder auch der *Slawischen Tänze* op. 46¹⁶.

Biographie

Dunkle Kapitel in der Biographie Dvořáks, dessen Leben stets in geordneten Bahnen ohne irgendwelches Bohemientum oder Skandale verlief, hat es nie gegeben, aber manche Unklarheit, Ungesicherheit und Detailfrage. Zu einigen davon gibt es neue Aufschlüsse. So konnte Dvořáks Metzgerlehrbrief endgültig als Fälschung entlarvt und die angeblich zweijährige Metzgerlehre Dvořáks in den Bereich der Legende verwiesen werden¹⁷. Nicht gegen den Widerstand der Eltern, sondern von ihnen, die die musikalische Begabung ihres Sohnes früh erkannten, in jeder Hinsicht zielstrebig gefördert, erlernt Dvořák von Anfang an nichts anderes als das Musikerhandwerk: vom Herbst 1853 (und nicht 1854) bis Mitte 1856 beim Kantor Liehmann in Zlonice, vom Herbst 1856 bis Sommer 1857 beim Kantor Hancke in Böhmisches-Kamnitz und vom Herbst 1857 an auf der Orgelschule in Prag. Voller Widersprüchlichkeiten und Datierungsunsicherheiten gab sich auch der Komplex "Dvořák und das Wiener Künstlerstipendium". Erhielt Dvořák es fünfmal, von 1874 - 1878, oder von 1875 - 1879, oder sogar sechs-mal,

¹⁶ Vgl. Milan Pospíšil (Hrsg.), Antonín Dvořák. Romantische Stücke für Violine und Klavier op. 75, Henle München 1993; ders., Antonín Dvořák. Poetische Stimmungsbilder für Klavier op. 85, Henle München 1995; Christian Rudolf Riedel (Hrsg.), Antonín Dvořák. Symphonie Nr. 9 Aus der Neuen Welt, Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1990; Klaus Döge (Hrsg.); Antonín Dvořák. Slawische Tänze op. 46, Orchesterfassung, Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1996.

¹⁷ Vgl. dazu Jarmil Burghauser, Concerning One of the Myths About Dvořák: Dvořák the Apprentice Butcher, in: Czech Music 18/1, Spring 1993, S. 17-44; ders., The Beginnings of Dvořák's Musical Education, in: Czech Music 18/2, Winter 1994, S. 32-52; David Beveridge, Nové poznatky o mládí Antonína Dvořáka (Neue Funde zu Dvořáks Jugend), in: Hudební věda XXXII/1995, S. 389-414; sowie Stanislav Krajník, Archivní nálezy k Františku Dvořákovi, otci skladatele Antonína Dvořáka [Neue Funde zu František Dvořák, dem Vater des Komponisten Antonín Dvořák], in: Hudební věda XXXIII/1996, S. 286-289.

von 1874-1879, oder wurde es einmal abgelehnt? Dabei ist die Antwort auf und der Grund für dieses Verwirrspiel - betrachtet man die entsprechenden Dokumente - recht banal¹⁸: Das Jahr der Antragsstellung und das der Bewilligung und Auszahlung des Stipendiums waren nicht identisch. Fünfmal hat Dvořák das Stipendium beantragt (1874-1878) und es in fünf aufeinanderfolgenden Jahren (1875-1879) zugesprochen bekommen. Ein ähnliches Aha-Erlebnis vermittelt die erneute Suche nach der Identität jener Indianer, auf die Dvořák 1893 während seiner Sommerferien im amerikanischen Spillville traf, deren musikalischen Darbietungen er mehrfach beiwohnte und von denen sich Photographien im Nachlaß befinden¹⁹. Angeblich waren es Kickapoo-Indianer, die zum Stamm der Irokesen gehörten; in Wirklichkeit aber bezog sich der Name "Kickapoo" gar nicht auf ein Indianervolk, sondern auf eine Medizinfirma (Kickapoo Indian Medicine Company), die durch das Land reiste und in ihren Shows (wie in denen zwischen dem 14. und 29. Juni 1893 in Spillville) versuchte, soviel Sagwa wie möglich zu verkaufen. "The show consisted of singing, dancing, acrobatics, a chalk talk, fire-eater, and skits known in the trade as afterpieces" (S. 63). Die dabei mitwirkende und zur Company gehörende Indianergruppe war ein aus vielen (nur nicht aus Kickapoos!) Indianervölkern bunt zusammengewürfelter Haufen und ihre dargebotene Musik waren keine authentischen Indianerweisen, sondern popularisierte Pseudoindianerklänge. Doch von Amerika wieder zurück nach Europa: Daß dort an der Wiener Hofoper die 1902 vertraglich zugesicherte Aufführung der *Rusalka* nie zustandekam, wurde bislang einzig Gustav Mahler und seiner nachweislichen Skepsis diesem Dvořákschen Bühnenwerk gegenüber angelastet. Eine nicht geringe Rolle spielte aber auch Dvořák selbst mit seinen stark überhöhten Honorarforderungen (für die Mahler sich bei Intendanz stark machte und sie schließlich durchsetzte) sowie seinem zeitraubenden vertraglichen

¹⁸ Vgl. Milan Kuna, Umělecká stipendia Antonína Dvořáka [Die Künstlerstipendien Antonín Dvořáks], in: Hudební věda XXIX/1992, S. 293-315.

¹⁹ Vgl. Peter Alexander, Tracking the Wrong Indians: A Case of Mistaken Identity, in: Czech Music 18/2, Winter 1994, S. 52-64. Zum Verlauf von Dvořáks Sommerferien in Spillville vgl. Maurice Peress, Dvořák's American Calendar. A Selected Chronology, in: Dvořák-Studien, S. 253-260.

Taktieren über mehrere Monate hinweg²⁰. Und ausschlaggebend war ferner der zunehmende politische Druck auf die Operndirektion, in dessen Folge die Zahl der tschechischen Komponisten auf der Bühne eingeschränkt und ihre Beteiligung am offiziellen Wiener Musikleben verringert werden mußte.

Unter den biographischen Beiträgen befinden sich schließlich auch solche, die den Beziehungen Dvořáks zu Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit nachgehen. Daß dabei neben überraschenden Konstellationen²¹, interessanten, Dvořáks Verhältnis zur panslawistischen Idee tangierenden Bezügen²² oder immer noch aktuellen Fragestellungen²³ nochmals die schon so oft beleuchtete Künstlerfreundschaft Dvořák-Brahms aufgegriffen wurde²⁴, mag auf den ersten Blick für unnötig gehalten werden. Doch geschieht dies in einer derart breitgefächerten Weise, die Bekanntes zusammenfaßt, Neues (wie etwa die durch Richard Heuberger überlieferten Brahms'schen Einschätzungen bestimmter Werke Dvořáks) miteinbezieht und wohl dokumentierend die Geschichte einer Beziehung mit all ihrem Geben und Nehmen nachzeichnet, daß man letztendlich doch froh ist, daß dieser Artikel geschrieben wurde - ein Artikel, der zugleich erneut zeigt, daß der Komponist Brahms für Dvořáks Schaffen frühestens von 1877 an vorbildartiger Orientierungspunkt wurde und er entgegen der häufig noch anzutreffenden Meinung für Dvořák in jenen Jahren der kompositorischen Abwendung vom neudeutschen Ideal kaum von Bedeutung war.

²⁰ Vgl. Milan Kuna, Dvořák und Mahler. Über die in Wien nicht stattgefundene Inszenierung der *Rusalka*, in: *Dvořák-Studien*, S. 197-203.

²¹ Vgl. Graham Melville-Mason, Dvořák and Elgar, in: *Rethinking Dvořák*, S. 225-236.

²² Vgl. Milan Kuna, Dvořák's Slavic Spirit and his Relation to Tschaikevsky and Russia, in: *Rethinking Dvořák*, S. 143-154.

²³ Vgl. Jarmil Burghauser, Dvořák and Smetana - Some Thoughts on Sources, Influences and Relationships, in: *Czech Music* 17/1, Autumn 1991, S. 16-24.

²⁴ Vgl. David Beveridge, Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation, in: *Dvořák and His World*, S. 56- 91.

Kompositorisches Schaffen

Vielfacher Art ist das Interesse, mit dem analytisch an Dvořáks Werk herangegangen wurde und wird. Ein großes Augenmerk galt dabei schon immer der Frage der Sonatensatzbehandlung wie überhaupt der Art von Dvořáks formaler Gestaltung und kompositorischer Konzeption. Dabei ist zu beobachten, daß die beim frühen Dvořák häufig noch anzutreffende formale Statik immer mehr abgelöst wird von einer Dynamisierung der Form²⁵, die Hand in Hand geht mit einem hohen Grad an Variantenbildung und einer Technik der Motivabspaltung, die Dvořák, anknüpfend an Beethovens Prinzip der kontrastierenden Ableitung, schließlich (unabhängig von Brahms) zu dem führt, was Schönberg einst als entwickelnde Variation bezeichnete²⁶. Doch kennt Dvořák auch andere Gestaltungsmöglichkeiten: War es im ersten Satz des Streichquartetts Es-Dur op. 51 (1878/79) mit seinem aufsteigenden Terzenmotiv am Satzanfang die Idee der Thematisierung des Dreiklages, die Dvořák für die Tonartendisposition des Satzes (dessen tonale Zentren genau den Kerntönen des Hauptthemas entsprechen) nutzte, so ist es im ersten Satzes des Klavierquartetts Es-Dur op. 87 (1889) das anfangs exponierte Intervall der großen Terz, auf dem sowohl der Tonartenverlauf des ersten als auch die subkutane zyklische Verkettung aller vier Sätze beruht²⁷. Und im sich traditioneller Analyse gleichsam verschließenden langsamen Satz des

²⁵ Vgl. Jarmila Gabrielová, *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka. Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl* [Die frühe Schaffensperiode von Antonín Dvořák. Eine Studie zur Kompositionsproblematik ausgewählter Instrumentalwerke], Prag 1991; dies., *Zur Orchestertechnik und Klanggestaltung in den frühen Sinfonien von Antonín Dvořák*, in: *Dvořák-Studien*, S. 83-89.

²⁶ Vgl. Miroslav K. Czerny, *Antonín Dvořák und die Sonatenform sowie einige spezifische Züge der thematischen Arbeit in ihr*, in: *Antonín Dvořák 1841-1991. Report of the International Musicological Congress Dobříš, hrsg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová*, Prag 1994, S. 73-83; sowie Klaus Velten, *Prozessuale Formkonzepte in Sonatensätzen der Klaviermusik von Antonín Dvořák*, in: *Dvořák-Studien*, S. 108-120.

²⁷ Vgl. Hartmut Schick, *Studien zu Dvořáks Streichquartetten (=Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft Band 17)*, Laaber 1990, S. 212ff., sowie ders., *Konstruktion aus einem Intervall. Zur harmonischen und tonalen Struktur von Dvořáks Klavierquartett op. 87*, in: *Antonín Dvořák 1841-1991*, S. 91-102.

G-Dur Streichquartettes op. 106 (1895) ist es nicht mehr die thematische Arbeit, sondern die Arbeit mit kurzen Modellen oder Versatzstücken, die in der Art eines Baukastenprinzips die Struktur des Satzes tragen²⁸.

Ebenfalls breiten Raum nimmt noch immer die Frage ein "Was ist amerikanisch an den in Amerika komponierten Werken Dvořáks?" Auch wenn bei ihrer Beantwortung konkrete Parallelen zur amerikanischen Folklore - wie etwa zu den Negro Spirituals à la Harry T. Burleigh²⁹ - nach wie vor die wichtigste Rolle spielen, so kommen zunehmend auch andere Größen zum Zuge, Größen allerdings, an denen, auch wenn in ihrem Kern einleuchtend und nachvollziehbar, letztendlich immer ein Rest Unwohlsein bereitende Spekulation haften wird: das Fehlen intensiver thematischer Arbeit, die melodische und rhythmische Einfachheit sowie die an die Musik des 18. Jahrhunderts erinnernde Leichtigkeit und Gefälligkeit der musikalischen Sprache sind es, durch die Dvořák sein in Spillville 1893 komponiertes Streichquartett F-Dur op. 96 und Streichquintett Es-Dur op. 97 bewußt aus der europäischen Kammermusiktradition des späten 19. Jahrhunderts löst und an einem Moment anknüpft, das sich als typisch amerikanisch bezeichnen ließe: "taking things a bit more easier"³⁰. Der statische Charakter und die undramatische Haltung der Komposition, das scheinbar ununterbrochene Stillstehen der Musik verbunden mit jenem dominant pastoralen Tonfall der in Spillville komponierten Werke veranlassen Michael Beckerman³¹, das Amerikanische der Suite A-Dur op. 98 mit dem in diesem Werk deutlich zum Ausdruck kommenden kompositorischen Reflex Dvořáks auf die amerikanische Landschaft in Zusammenhang zu bringen. Das mag angehen und ist als Interpretationsmodell verschiedentlich schon angesprochen worden. Den Bogen der Spekulation aber weit überzogen haben dürfte Beckerman mit seiner Interpretation der Mittelsätze

²⁸ Vgl. Wolfgang Winterhager, Analytische Bemerkungen zum langsamen Satz aus Dvořáks Streichquartett G-Dur op. 106, in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 115-121.

²⁹ Vgl. Daniela Philippi, Dvořák's Suite Op. 98 and Humoresques Op. 101 for Piano: American or Bohemian?, in: Czech Music 19, 1995/96, S. 43-58.

³⁰ Vgl. Hartmut Schick, What's American about Dvořák's "American" Quartett and Quintet, in: Czech Music 18/2, Winter 1994, S. 72-83.

³¹ Vgl. Michael Beckerman, Dvořák's Pentatonic Landscape: The Suite in A major, in: Rethinking Dvořák, S. 245-254.

der 9. Sinfonie als direkte Widerspiegelungen der Werbungs- und Tanzszene aus Henry Wadsworth Longfellow's Indianerepos "Hiawatha"³². Sicherlich, Dvořák hat diese Sätze der Neunten, jedenfalls manchen Sekundärquellen zufolge, mit dem Hiawatha-Epos in Zusammenhang gebracht, aber eher im Sinne einer abstrakten kompositorischen Anregung, eines poetischen Impulses³³, oder einer zündenden Idee. Hier nun aus den vielen Zeilen des Longfellow'schen Gedichts der Musik Abschnitt für Abschnitt die betreffenden Szenen, oder (wie im Falle des E-Dur Themas, III. Satz, Takt 68-71) auch die angeblich entsprechenden Verse zu unterlegen (von denen es noch eine Menge anderer gäbe, die zum rhythmischen Duktus der Dvořákschen Melodie sogar besser passen würden, als die von Beckerman zitierten), widerspricht nicht nur der Tradition und den allgemeinen Prinzipien poetischer Musik und programmatischer Vertonung, sondern auch der kompositorischen Haltung des späteren symphonischen Dichters Dvořák³⁴. Beckermans ständige Konjunktive, seine von Vermutung zu Vermutung (if, if, if) jagende Darstellung sowie seine Vernachlässigung der Skizzen dort, wo sie nicht ins Bild passen, sind beredte Zeugen für einen Versuch, der in seinem Kern nicht abwegig, in Beckermans überwiegend von Spekulationen geprägter Durchführung aber kaum akzeptabel ist.

Auf verstärktes Interesse stößt inzwischen auch Dvořák, der Opernkomponist. Das betrifft zunächst den frühen Dvořák, den der deutschsprachigen Oper *Alfred*

³² Vgl. Michael Beckerman, Dvořák's "New World" Largo and The Song of Hiawatha, in: 19th Century Music XVI/1, Summer 1992, S. 35-48, sowie The Dance of Pau-Puk-Keewis, the Song of Chibiabos and the Story of Iagoo. Reflections on Dvořák's "New World" Scherzo, in: Dvořák in America, S. 210-227, und Selected Documents Bearing on the Relationship Between Longfellow's Hiawatha and Dvořák's Symphony in e "From the New World", in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 281-286.

³³ Zu Dvořák als musikalischem Poet vgl. Peter Jost, Dvořák und Schumanns "Poetische Musik", in: Dvořák-Studien, S. 156-170.

³⁴ Vgl. dazu Jörg Linnenbrügger, Antonín Dvořák's Sinfonische Dichtung "Die Waldtaube" op. 110. Untersuchungen zur musikalischen Realisation der literarischen Vorlage und zur motivisch-thematischen Arbeit, in: Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 2/1993, Augsburg 1993, S. 113-144.

(1870) und der tschechischsprachigen Oper *Der König und der Köhler*³⁵ (Version 1) und damit den der deutlichen Orientierung an Wagner³⁶. Das gilt aber auch dem Dvořák der mittleren Phase, in der die große historische Oper *Vanda*³⁷ entstand. Und wie sehr Dvořák als Opernkomponist auf den Bühneneffekt und die dramatische Wirkung bedacht war, zeigt wohl keine Oper besser als das der Grand opéra verpflichtete Bühnenwerk *Dimitrij*, dessen ursprüngliches Libretto Dvořák seinen Vorstellungen gemäß ändern und immer wieder umschreiben ließ³⁸. Noch einmal später wurde die Grand opéra, etwa in der Ausprägung eines Massenets, für Dvořák zum Orientierungspunkt: in seiner letzten Oper *Armida*³⁹ mit ihrer tableauartigen Großstruktur, mit ihrem reichhaltigen Bühnengeschehen und ihrer Phantastik des Szenischen. Im Mittelpunkt des Interesses am Opernkomponisten Dvořák aber steht nach wie vor *Rusalka*, Dvořáks Erfolgsoper, deren literarischer Stoff und thematisches Sujet verschiedenste semantische Traditionen und Konnotationen beinhalten, seien es nun solche des Politischen, solche einer matriarchalischen Urwelt oder solche der zerstörten menschlichen Verständigung⁴⁰. Gerade die Sprachlosigkeit der stummen *Rusalka* aber ist es, die Dvořáks Musik am sprachähnlichsten und ausdrucksstärksten werden läßt⁴¹.

Nicht einem Bühnenwerk, aber dennoch dramatischen Kompositionen Dvořáks gewidmet ist eine vor kurzem erschienene Monographie, die der *Geisterbraut* und

³⁵ Vgl. Jan Smaczny, Král a uhlář IxII, in: Antonín Dvořák. The Dramatist, hrsg. von Jitka Brabcová und Jarmil Burghauser, Prag 1994, S. 63-125.

³⁶ Vgl. Jan Smaczny, Dvořák and Alfred: a first operatic endeavour surveyed, in: Antonín Dvořák. The Dramatist, S. 23-49.

³⁷ Vgl. Alan Houtchens, Vanda, in: Dvořák. The Dramatist, S. 127-143.

³⁸ Vgl. Milan Pospíšil, The Evolution of the Libretto Suitable for Operatic Treatment in Dvořák's Grand Opera, in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 251-262; sowie ders., Dramaturgie Dvořákovy velké operní formy. Duet Mariny a Dimitrije z opery Dimitrij, in: Antonín Dvořák. The Dramatist, S. 145-166.

³⁹ Vgl. Sieghart Döhring, Dvořáks Armida und die späte Grand Opéra, in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 263-269.

⁴⁰ Vgl. Alexandr Stich, Kvapils Rusalka als ein sprachliches, stilistisches und literarisches Phänomen, in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 129-170; sowie Ludwig Haesler, Zur psychischen Entwicklung und Dynamik in Dvořáks Rusalka, ebd., S. 171-181.

⁴¹ Vgl. Karin M. Stöckl-Steinebrunner, Rusalkas Sprachlosigkeit und deren Umsetzung in der Musik, in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 183-192.

der *Heiligen Ludmilla*⁴² gilt. Nicht nur, daß hier beide Werke einem breitgefächerten analytischen Vergleich unterzogen wurden, nicht nur, daß hier bezüglich der Geisterbraut, die einerorts als Kantate, anderorts sogar als Oratorium bezeichnet wurde und wird, gattungsmäßig mit der fundierten Zuweisung zur Tradition der Chorballade endlich Klarheit geschaffen wird, nicht nur, daß hier hinsichtlich der Heiligen Ludmilla jenes schon von manchem zeiteigenen Kritiker hervorgehobenen Moment des Komponierens nach dem Geschmack analytisch manche Verifizierung findet, sondern auch, daß die Werkgeschichte beider Kompositionen durch entsprechende Anhänge ausgiebig dokumentiert ist, dem historischen, kulturellen und musiktheoretischen Hintergrund in seiner für Böhmen und England jeweils unterschiedlichen Ausprägung breite Beachtung geschenkt wurde, macht den Wert dieser Arbeit aus, die zu einem Vorbild für weitere derartige Monographien werden könnte.

Rezeption und Dvořák-Forschung

“Für mich ist Dvořák nicht interessant, für mich ist er ein erledigtes, totes Kapitel aus der tschechischen Musik”, so schrieb 1913 - mitten auf dem Höhepunkt des tschechischen Dvořák-Streites - Zdeněk Nejedlý, dem es schwer fiel, den angeblich so konservativen Prager Komponisten Dvořák in sein primär vom Hostinskýschen Fortschrittsdenken geprägtes Musikgeschichtsbild einzuordnen, und der ihn, selbst noch als Kulturminister der ČSSR, totzuschweigen versuchte⁴³. Ideologien und Theoreme, waren sie nun künstlerischer, nationaler oder politischer Art, haben die Rezeption Dvořáks von Anfang an geprägt⁴⁴; Schlagworte wie Konservatismus,

⁴² Daniela Philippi, Antonín Dvořák. Die Geisterbraut/Svatební košile op. 69. Die heilige Ludmilla/Svatá Ludmila op. 71. Studien zur “großen Vokalform” im 19. Jahrhundert, Tutzing 1993.

⁴³ Vgl. Marta Ottlová/Milan Pospíšil, Motive der tschechischen Dvořák-Kritik am Anfang des 19. Jahrhunderts, in: Dvořák-Studien, S. 211-216.

⁴⁴ Vgl. Jarmil Burghauser, Metamorphoses of Dvořák’s Image in the Course of Time, in: Rethinking Dvořák, S. 14-27.

Nationalismus⁴⁵, Rassismus und unreflektiver Böhmischer Musikanter waren dabei keine Seltenheit. Es ist höchst interessant zu lesen, wie sehr manche dieser Strömungen der Dvořák-Rezeption ihre Spuren selbst noch in der jüngeren und jüngsten tschechischen Komponistengeneration hinterließen⁴⁶ (eine ähnliche Befragung zeitgenössischer deutscher Komponisten könnte durchaus aufschlußreich sein). Die Zeiten haben sich - bohu díky, um mit Dvořák zu sprechen - geändert: das Dvořák-Bild ist facettenreicher geworden, die Sichtweise von Dvořák als naiver böhmischer Musikanter hat viele Korrekturen erfahren, und die Dvořákforschung befindet sich in einer neuen Phase⁴⁷ - in einer vielversprechenden, wie es nach all diesen Zeilen den wohl nicht unbegründeten Anschein hat.

⁴⁵ Vgl. Karin M. Stöckl-Steinebrunner, Der unbequeme Dvořák. Reaktionen der Musikkritik auf die ersten Aufführungen der Sinfonischen Dichtungen im deutschsprachigen Raum, in: Dvořák-Studien, S. 190-196.

⁴⁶ Vgl. Marketa Hallová, Zeitgenössische tschechische Komponisten zu Antonín Dvořák, in: Dvořák-Studien, S. 24-33.

⁴⁷ Vgl. Markéta Hallová, Prague - the Centre of Dvořák Research, in: Antonín Dvořák 1841-1991, S. 19-28.